

## René Jasinski, *Molière*, Paris, Hatier, «Connaissance des Lettres», 1969, 288 p.

Maurice Piron

Volume 3, numéro 3, décembre 1970

Les relations littéraires franco-allemandes au XX<sup>e</sup> siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500152ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500152ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Piron, M. (1970). Compte rendu de [René Jasinski, *Molière*, Paris, Hatier, «Connaissance des Lettres», 1969, 288 p.] *Études littéraires*, 3(3), 409–411.  
<https://doi.org/10.7202/500152ar>

René JASINSKI, *Molière*, Paris, Hatier, « Connaissance des Lettres », 1969, 288 p.

Comme le *Molière* de Daniel Mornet paru dans la collection du « Livre de l'étudiant » que remplace à présent « Connaissance des Lettres », le petit volume, riche et compact, de René Jasinski entend faire le point des connaissances moliéresques. Non pas sous forme d'un exposé des problèmes soulevés par la critique actuelle, mais, comme son prédécesseur, en s'inscrivant dans le cadre chronologique fourni par la carrière de Molière. Celle-ci est suivie pas à pas, peut-on dire, au fil de chapitres centrés sur la biographie de l'illustre comédien et qui s'ouvrent, chemin faisant, à l'histoire de sa troupe comme à l'examen de ses œuvres.

Cette économie de l'ouvrage découvre la méthode dont ne se départit jamais M. Jasinski : éclairer, par une documentation aussi précise que possible, les circonstances qui entourent la naissance de chacune des pièces de Molière et qui expliquent dans une large mesure leur intention ou leur portée. La recherche des sources, on s'en doute, n'est pas négligée et R. J., suivant une conception à laquelle son étude du *Misanthrope* (1951) nous avait habitués, multiplie les confrontations avec les œuvres antérieures et contemporaines, au point que son lecteur se sent rassuré — et il en a parfois besoin — lorsqu'on lui montre où se situe l'originalité de Molière. Mais plus encore que les rapprochements de thèmes ou de titres, ce sont les rapprochements avec les événements de l'époque qui tentent R. J. : la cour et la ville lui offrent à cet égard une ample matière allusive à partir de laquelle, par exemple, *Amphitryon* se trouve

expliqué par les débuts de l'affaire Montespan et *Monsieur de Pourceaugnac* par ses rebondissements, tandis que *les Amants magnifiques* ne se comprennent bien que si l'on songe à Lauzun et à la Grande Mademoiselle. Sans refuser de tels éclairages, qui ont tout de même le mérite de faire voir que les dessous du génie de Molière sont moins gratuits qu'on ne le penserait, on peut se demander si R. J. n'est pas allé trop loin dans le souci, érigé en principe, de mettre la comédie moliéresque en rapport étroit avec les tenants et aboutissants du règne de Louis XIV. Ainsi, lorsqu'à la suite de J. Marion, il voit en Colbert le prototype de Monsieur Jourdain (p. 230-231) ! S'il est des pièces qui échappent à ce zèle, c'est que les « clefs » font défaut ; même alors, R. J. se résigne mal à reconnaître des droits au hasard de l'inspiration et, pour le reste, il ne croit guère aux « similitudes fortuites ».

Tout doit donc s'expliquer — ou plutôt : devrait... Est-ce à dire que tout s'explique ? R. J. a trop de probité pour affirmer ce qui n'est pas sûr et, faisant alterner les « on ne sait » avec les « il se pourrait », il a trop de prudence pour résoudre autrement que par des conjectures des questions dont certaines ne se posaient peut-être pas. Tant de précautions masquent mal, il est vrai, un finalisme qui est le grand danger de l'explication historique. N'en donnons pour preuve que la justification de ce que Molière, directeur de troupe en province, a d'abord joué des pièces avant de se mettre à en écrire lui-même ; elle nous est fournie p. 15. « Qu'il ait cherché, puis progressivement trouvé sa voie, comment en douter ? Il faisait carrière de comédien. Il ne pouvait s'engager tout de suite et ouvertement

dans la grande création dramatique. Force lui était d'hésiter aussi parce qu'il se sentait partagé entre des tentations diverses, parce qu'en outre ses débuts se situaient dans une phase d'instabilité à la fois politique, idéologique et littéraire ». J'admire, en passant, qu'on puisse ainsi reconstruire le passé jusqu'au niveau des intentions... Mais imaginons — hypothèse tout aussi plausible — que Molière soit devenu auteur en même temps qu'il se faisait acteur. Eh bien ! en ce cas, ne doutons pas qu'un René Jasinski aurait trouvé *a posteriori* les raisons (pas les mêmes, bien entendu !) capables de nous persuader que cela *devait* être ainsi.

La méthode traditionnelle de l'histoire littéraire reçoit dans ce livre si dense son accomplissement achevé. L'information en est de premier ordre. L'auteur, parfaitement au courant de toutes les recherches parues sur Molière, en recueille les résultats avec une objectivité exemplaire<sup>1</sup>. Si quelques détails lui ont échappé, ce doit être bien peu de chose. En voici tout de même un. La critique a toujours affirmé que le *Dom Juan* (créé le 15 février 1665) avait été écrit très vite : « en quelques semaines », dit R. J. (p. 127) à la suite de ses prédécesseurs. Or, en 1964, Mmes Jurgens et Maxfield-Miller (*Cent ans de recherche sur Molière...*) ont mis au jour le marché conclu entre Molière et deux peintres parisiens pour la confection des décors de *Dom Juan* : ce contrat passé le 3

décembre 1664 énumère, acte après acte, tout ce qui était prévu pour la représentation. D'où il ressort que la pièce était déjà élaborée dans ses détails dès le mois de novembre, ce qui infirme la thèse, longtemps accréditée, d'une œuvre que son auteur, pressé par les circonstances, n'aurait pas eu le temps de polir.

Sur cette œuvre, R. J. ne partage d'ailleurs pas l'opinion de ceux qui lui trouvent quelque ambiguïté. Le dessein de Molière ne pouvait être que de condamner le libertinage, même si le libertin qui l'incarne a des côtés séduisants. Sans contredire notre critique, disons que le problème est moins simple et que le sens de la pièce est donné, non par le seul héros, mais plutôt par le couple Don Juan-Sganarelle. Peut-être, ici encore, R. J. fait-il trop dépendre l'interprétation des textes de la genèse dont ils seraient tributaires (en l'occurrence, la tradition du *convitato di pietra*, autrement dit de l'athée foudroyé).

L'érudition pure, il s'en faut, ne domine pas d'un bout à l'autre de ces chapitres nourris de faits : l'étude interne des pièces s'y taille aussi une belle place. Ce qui nous vaut des commentaires intelligents, nuancés, et des analyses de caractères dont plus d'une — je songe entre autres à celle de Harpagon — est remarquable. On louera également la synthèse finale, qui nous donne du *Génie moliéresque* une vue large et pénétrante.

Que pourrait encore désirer le lecteur en refermant un guide qui le renseigne sur tout ce que l'on sait de Molière, de sa vie, de son œuvre ? Sans doute, nous ignorerons comment le fils aîné de Jean II Poquelin a pris au théâtre le nom de Molière et on ne nous expliquera pas pourquoi le

<sup>1</sup> Négligeant les ouvrages périmés, la bibliographie, concentrée à souhait, ne donne que l'essentiel, mais donne tout l'essentiel. Regrettons toutefois qu'ait été omis l'excellent aperçu de Jacques Schérer *Sur le « Don Juan » de Molière*, Paris, S.E.D.E.S., 1968.

personnage nommé Tartuffe pourrait s'appeler de nos jours Patate. Après tout, on s'en console plus aisément que de ne trouver nulle part dans un ouvrage savant où sont présentés avec force détails les parents et grands-parents de Molière, que ce dernier avait un prénom et que c'était Jean-Baptiste !

Maurice PIRON

*Université de Liège*



René GODENNE, *Histoire de la nouvelle française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1970, 354 p.

La préoccupation essentielle de M. René Godenne a été « d'élaborer dans sa continuité historique l'évolution d'un genre », la nouvelle. Ce projet a dû soulever des questions méthodologiques préliminaires : en effet, s'il est vrai que toute histoire est par définition continue, faut-il admettre que l'histoire de la nouvelle, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, « constitue un ensemble » ? Autrement dit, l'objet d'une telle histoire est-il unique ? L'auteur a établi dès l'abord le principe suivant : « c'est l'étude des textes auxquels, à travers les siècles, on a conféré le titre de ' nouvelle ' qui permettra de répondre à la question de savoir ce qu'est une nouvelle » (p. 13). Cette perspective, que j'appellerai « nominaliste », est à mon sens la seule possible, puisqu'elle est la seule qui permette de circonscrire d'une façon certaine la matière de la recherche. Elle implique cependant des difficultés, voire des limites, dont l'auteur semble tout à fait conscient. D'abord des limites historiques : il n'est pas question de définir la « nouvelle » en soi, ni d'adopter une « méthode finaliste » ; par

contre, il faut identifier le genre dans son évolution ou dans ses transformations historiques. Mais la perspective nominaliste ne saurait écarter « a priori » la possibilité que de certaines œuvres (ou même de certains types de narration) ne correspondent pas, en tout ou en partie, à leur dénomination. Faut-il exclure de l'histoire de la nouvelle, par exemple, le conte de fées ? Si l'on admet qu'un genre est une formation historique, on admet, de ce fait, qu'il ne comporte pas seulement des transformations, mais aussi des croisements, ce qui revient à dire : des formes plus ou moins typiques.

Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle le genre, qui avait connu au siècle précédent la fortune que l'on sait, semble s'éclipser. On ne peut guère citer que les *Nouvelles françaises* (1623) de Charles Sorel. À une époque où le succès du roman pastoral, héroïque, galant, etc., est presque exclusif, cet ouvrage constitue une exception tout à fait remarquable. M. Godenne lui consacre des pages excellentes, en ce qui concerne notamment les rapports de Sorel avec les deux traditions, italienne et espagnole, — et aussi la technique narrative de cet écrivain, qui « est conscient de la différence [...] qui doit séparer les genres long et court » (p. 32). Sorel suppose que ses lecteurs auront « plus de plaisir d'entendre une histoire qui s'est passée en des lieux [qu'ils fréquentent] ordinairement qu'une autre dont tous les succès seroient réservés en d'autres endroits » : rien que la ville de Paris, qu'il considère comme un « abrégé du Monde », peut lui fournir toute sorte d'exemples et de sujets. Sa thématique se distingue ainsi très nettement (comme le remarque M. Godenne) de la thématique du roman contemporain. Il n'hésite